

MARÍA NEGRONI

LA NOCHE TIENE
MIL OJOS



CAJA
NEGRA

LOS “DÍAS DEGENERADOS” DE ANN RADCLIFFE

Ann Radcliffe es, sin duda, la Gran Dama del Gótico. Cuando murió de un ataque de asma en 1823, había publicado cinco novelas con un éxito sin precedentes, recibido suculentos adelantos de sus editores y merecido elogios de varias figuras del *establishment* literario, entre ellas Sir Walter Scott, Thomas de Quincey y el mismísimo Marqués de Sade.

123

Su predicamento no fue menor. Influyó en los tres inspirados de la noche de Ginebra: Lord Byron, Percy Bysshe Shelley y Mary Shelley; en Keats y Polidori; en las hermanas Brontë y en Jane Austen, aunque esta se burló un poco en *La abadía de Northanger* de la moda que sus novelas habían contribuido a forjar. Christina Rossetti quiso más tarde escribir su biografía.

Best-sellers en su momento, todas las novelas de Ann Radcliffe combinan, como lo haría un buen *thriller*, el terror, los sentimientos y una escenografía espectacular. Si su antecedente inmediato es Horace Walpole (*El castillo de Otranto*, 1764), pueden rastrearse en ella otras seducciones: Milton, Spenser, la poesía de los cementerios, los romances de caballería y, sobre todo, el drama shakespereano (en *Hamlet* ya está el embrión gótico, como lo está en *Macbeth*, de algún modo). Con ellos,

elabora la lista de motivos que, a partir de entonces, configurarán la parafernalia del género: heroínas angelicales, condes malvados, secuestros, reputaciones perdidas, bodas de todo tipo (abortadas, clandestinas, forzadas, interrumpidas), venganzas, escenas de persecución en un submundo de criptas y pasadizos y, por supuesto, el castillo.

No por casualidad su novela más famosa, *Los misterios de Udolpho* (1792), transcurre en un castillo perdido en los Apeninos. Rígido for fuera, laberíntico e inestable por dentro, Udolpho –como todo castillo negro– es una sinécdoque de la noche. En él, por definición, ocurren cosas raras: excesos, desequilibrios, supuestos crímenes y fantasías verbales, en el más onírico de los ritmos. Un terror teatral para un duelo imposible, diría Julia Kristeva aludiendo a la melancolía propia del género.

Eso no es todo. El castillo es también en Radcliffe el locus donde se expresan con claridad deslumbrante, como en una metáfora paranoica, las ansiedades sociales de su época: las incertezas que provocan la aparición de la *new woman*, las nuevas normativas en materia de propiedad, herencia y riqueza, los avances técnicos en un mundo que, no obstante estar iluminado por la razón y la gramática de la cronología (o precisamente por eso), ha perdido todo sentido espiritual de la existencia.

124

Como todo mecanismo de defensa, por otro lado, sus murallas y torres revelan un agudísimo sentido de vulnerabilidad. Alguien podría –tal parece– invadirlo, incendiarlo, destruirlo. ¿Cómo no recordar que Mary Wollstonecraft, a quien un periodista resentido llamó “una hiena con enaguas y una mujer *unsexed*” (como Lady Macbeth) publicó una *Reivindicación de los derechos de la mujer* en 1792, apenas dos años antes de que apareciera la novela? El espectro, ese *algo* que, por definición, no ha podido morir, o la mujer loca encerrada en el ático son, para el caso, lo mismo: ambos dan la medida de un *pathos*, confirman (desde una lectura materialista) que la “dama privada” merodea como un fantasma la escena de la producción –económica y cultural– como víctima o participante clandestina. De hecho, en casi todas las novelas góticas hay una suerte de cacería de las heroínas. También en *Udolpho* las mujeres son encerradas, perseguidas, asesinadas, o han “desaparecido” en condiciones misteriosas. A veces se han refugiado en conventos o se

han vuelto presuntamente locas como Bertha, la primera esposa de Mr. Rochester en la novela de Charlotte Brontë. Y, sin embargo, el fervor persiste. Una y otra vez, las protagonistas de estas sagas remedan el gesto exploratorio (imitando a la legendaria esposa de ese asesino serial que es Barba Azul) y así descubren el secreto de la recámara prohibida, comprenden que la estructura supuestamente natural en la que viven es una construcción de la cultura y que, en su base ontológica, hay una supresión que coincide con una fantasía acallada. Dicho de otro modo: su estadía en el castillo y la concomitante infracción de abrir las puertas les concede –como en una versión degradada del descenso heroico al Hades– una revelación: en la gran mansión gótica, donde prevalece el nombre/el no del padre, hay siempre oculta una mujer o, al menos, las reliquias de una mujer. O bien un vampiro, a *Thing*, un monstruo intoxicado de pasión que insiste en regresar del encierro para transgredir la frontera entre los sexos, entre vida y muerte, materia y espíritu, cuerpo y palabra. El fantasma no es otra cosa que eso. Una intrusión que trae el desequilibrio a la política sexual de lo simbólico.

125

Vinculado a la familia, los límites y la jerarquía sexual, y dirigido a dirimir una cuestión de poder, este es el “secreto” que produce el terror. Los esqueletos que llenan los armarios, los cuadros animados tras un velo, las apariciones sobrenaturales son apenas metonimias. Como la madre invertida en el personaje de *Psicosis*, autora del desenfreno y los crímenes del inconsciente en el motel de la “realidad”, como la *mater/materia* que colma los ataúdes y repone las energías del vampiro depredatorio, como las jóvenes muertas sobre las que se construían los castillos en la Hungría de la condesa Erzsébet Báthory, las mujeres que saturan la sombra de estas historias encarnan siempre el papel fantasmal de la otredad que, en nuestra cultura, ha recaído siempre en el principio femenino, llámese este finitud, naturaleza o mal. No hace falta ser muy sagaz para pescar que las tensiones que abruman al castillo gótico tienen mucho que ver con la estructura que, ya en nuestro siglo, propuso para entender el “castillo” del ego el Dr. Sigmund Freud. También el psicoanálisis es una teoría de lo invisible: equipara a la psiquis humana con una casa atormentada por el pasado, llena de recámaras oscuras, in-

variablemente clausuradas, que ocultan un secreto sexual, y hace de la figura detectivesca del analista un alter ego de la muchacha curiosa, capaz de abrir y explorar esas habitaciones para construir un nuevo tipo de subjetividad. En el reino homólogo de ambos discursos, por fin, puede surgir un nuevo lenguaje, menos atado a la Palabra que a otras posibilidades no lingüísticas de sentido, como los sueños, la “locura” o los gestos del cuerpo.

126 Género marginal, maquinaria anacrónica, gabinete de curiosidades o mancha en la literatura inglesa (y acaso su verdadera vocación), la gótica coincide con una época de radicalización del pensamiento político, estético y filosófico. Son, como diría la propia Ann Radcliffe, “días degenerados”. Es el furor por la colección y la pasión por las piezas de anticuario, el culto de las ruinas, los *landscape gardens* que intentan calmar el aburrimiento de las personas con la saturación del espacio semi-doméstico del jardín. En 1757, Edmund Burke acuña el concepto de lo sublime y enciende un polvorín: de allí surgirá el romanticismo con su rehabilitación del genio, su teodicea del paisaje y sus renovadas búsquedas del origen, libertario y creador, en las fuentes célticas, sajonas, islandesas. La meditación al borde de la tumba hace, por su parte, estragos. Esa melancolía sepulcral alcanza a Coleridge, a Wordsworth, la primera línea de románticos. William Collins escribe su *Oda al miedo* (1746) y Edward Young publica *Pensamientos nocturnos* (1742) con ilustraciones de Blake. Simultáneamente, la actividad literaria se vuelve más profesional y, quizá por ello, sucumbe al entretenimiento. Se abaratan los procesos de impresión, emergen las bibliotecas públicas y las mujeres entran a la escena literaria. Más o menos por la misma época publican sus novelas Clara Reeve (*The Champion of Virtue*, 1777); Regina Maria Roche (*The Children of the Abbey*, 1796); Charlotte Smith (*The Old Manor*, 1789); Sophie Lee, (*The Recess*, 1783) y Charlotte Lennox (*The Female Quixote*, 1752). La lista podría seguir con nombres y títulos tan numerosos como desconocidos.

Dije antes que Ann Radcliffe comparte, con Horace Walpole, el privilegio de haber instigado el género. Sin embargo, varios elementos la distinguen, tanto de él como de lo que se ha dado en llamar, en térmi-

nos generales, el “gótico masculino”. En primer lugar, casi todas sus novelas tienen como protagonista a una mujer, por lo general una joven huérfana y “sensible” que, en las interminables peripecias de la trama (son libros de varios volúmenes), conoce todas las variantes de esa riqueza monótona que es la desdicha. En segundo lugar, aunque el terror la paralice y confine, la heroína logra siempre sobreponerse, explicar los fantasmas y retener su integridad.

Es cierto que, al final, terminan imponiéndose el final feliz y las virtudes domésticas pero los personajes femeninos nunca quedan del todo confinados a la razón del hogar ni el mal logra ser externalizado por completo. Lo que es más, al internarse en los subsuelos del castillo, las heroínas descubren algo fascinante: que en esos argumentos macabros de usurpación, intriga, deseo carnal y comportamiento criminal, hay esperándolas –además de riesgos– cierta cuota de esa felicidad, tenebrosa y magnífica, que solo puede conceder la libertad.

En esto, los críticos del siglo XVIII no se equivocaron. Las novelas góticas –decían– seducen, excitan, confunden, pueden perturbar el buen juicio de los lectores (querían decir, lectoras). Les preocupaba, sobre todo, el hecho de que al hacer vivir el mal como real, esas ficciones “sensacionalistas” erosionaban, aun sin proponérselo, los valores que afirmaban defender. Y, en efecto, allí radica su fuerza subversiva. Porque, al mostrar la ambivalencia radical y el poder de los signos con que la ficción se acerca al mundo, la gótica pone en evidencia el carácter necesariamente artificial y convencional de toda representación. En otras palabras, los conceptos de identidad, realidad, verdad y significado pierden su pretendida universalidad para aparecer como lo que son, meros efectos de discurso.

La heroína perdida en el castillo, por fin, es también la autora perdida en el laberinto de la literatura y la política. También ella, en ese espacio oscuro y resbaladizo, padece y desafía, arremete y se escapa, enfrenta a sus enemigos más íntimos, se ve en el espejo de esas historias que otros han dibujado sobre su cuerpo y que ella misma copia como una manera de entenderse. Con todo eso, abre una grieta en el muro del entendimiento y produce la riqueza intrínseca de un texto que puede ser

leído –en forma simultánea– como alegato contra “el pecado del sentimiento”, como invitación a explorar lo desconocido, como denuncia del orden patriarcal, como proyecto alternativo de construcción de la identidad, como un ensayo de felicidad racional, como anticipación de Sade y de Freud y, sobre todo, como una celebración del arte de la fascinación. Con la publicación de *Los misterios de Udolpho*, Ann Radcliffe no solo inaugura un género, también continúa la inacabada serie de *sueños de espía* que constituye la literatura escrita por mujeres, recordando –si hiciera falta– que el principio femenino circula desde siempre por los pasillos oscuros del castillo, como una promesa fulgurante.